

CRÍTICA ESCRITA FESCENINA: ALGUMA NOVA POESIA (OBSCENA) PORTUGUESA

Henrique Marques SAMYN*

- **RESUMO:** Costumeiramente reputada um gênero inferior, a poesia fescenina pode, não obstante, constituir um produtivo objeto de análise, seja por apresentar características formais e estéticas merecedoras de destaque, seja por prestar-se à veiculação de uma atitude crítica perante a moral e/ou os costumes; é este o caso das obras assinadas por Fernando Correia Pina e J. J. Sobral/António Galrinho, analisadas neste ensaio.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia portuguesa. Poesia licenciosa. Erotismo.

Preâmbulo

Em 1965, quando pela primeira vez editou sua valiosa *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*, Natália Correia (2008) se viu compelida a estender o escopo da seleta até os cancioneiros medievais, deles resgatando cantigas de escárnio e maldizer de alguns dos mais importantes nomes do trovadorismo galego-português. Com Martim Soares, Afonso Eanes de Coton e Pero da Ponte se abria o volume, que não deixava de visitar Gil Vicente e Luís Vaz de Camões – cuja presença, aliás, se concretizava pela inserção no volume de trechos d’*Os Lusíadas*, o que tornou ainda mais duro o golpe que, a partir da mais elevada tradição portuguesa, Natália desferiria no puritanismo repressivo institucionalizado pelo regime salazarista.

Já antologistas mais recentes, como Alexei Bueno e Geraldo Chacon (compiladores, respectivamente, de *Dois séculos de sacanagem: poesia erótica satírica portuguesa* e *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*, ambos de 2004) optaram por restringir-se a um recorte temporal mais estreito, cujo termo inicial não ultrapassa o século XVII (no caso de Chacon, o XVIII); apenas Bueno (2004, p.10) explicita o critério subjacente ao recorte – o propósito de limitar o volume ao “período de plena maturidade da língua literária”, o que lhe faculta

* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. Departamento de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Filologia. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20550-900 – marques.samyn@yahoo.com.br

Artigo recebido em 27 de Junho de 2011 e aprovado em 19 de Setembro de 2011.

considerar Camões um marco inicial. Não obstante, um breve cotejo entre esses três volumes, sem mais densas análises, permite inferir que é a poesia lusófona prolífica em vultosos autores que ousaram percorrer o temário fescenino, ainda que essa parte de sua produção seja recorrentemente relegada a um plano inferior.

Com efeito, se nos limitamos apenas aos poetas nascidos em território português (o que favorece uma aproximação com o escopo deste breve ensaio), podemos mencionar, entre os que produziram uma lírica afeita ao referido campo, nomes como Filinto Elísio, António Lobo de Carvalho e Bocage – cuja obra obscena, sempre publicada clandestinamente, acabaria por situá-lo no posto de arquetípica figura do poeta que ao longo da vida se dedicara à boemia e às práticas licenciosas para, nos momentos derradeiros, arrepende-se dos pecados cometidos. Por sua riqueza formal e imagética, a produção do poeta de Setúbal fornece, aliás, preciosos argumentos aos que se dispõem a enfrentar a já referida tendência à qualificação do lirismo obsceno como de classe menor, posição insistentemente adotada por certas tendências mais recatadas ou conservadoras da crítica literária – sendo possível fortalecer a argumentação evocando-se, a par da obra bocagiana, aquela assinada por um autor como Guerra Junqueiro, em que a altissonância característica de sua poesia “séria” é empregada para o tratamento de uma temática priápica, no conhecidíssimo *A Torre de Babel ou a Porra do Soriano*¹.

Descendem, portanto, de uma extensa e rica tradição os dois nomes em redor dos quais se constrói este ensaio. São estes poetas coevos, cuja obra está em plena gênese: de um lado, António Galrinho (vulgo J. J. Sobral), que publicou em 2007 seu *Erótica pornográfica*, em tiragem limitada a quinhentos exemplares, e no momento em que é redigido este ensaio envia ao prelo o seu segundo poemário; de outro, Fernando Correia Pina, cujos escritos licenciosos permanecem inéditos em livro. São estes poetas premiados – embora, como se poderia esperar, não pela parte obscena de seus escritos, visto ser esse tipo de produção desde sempre condenado à clandestinidade; mas por obras que mais se adequam ao que os bons costumes consideram “respeitável”. São estes poetas hodiernos – e, se o presente ensaio propõe tematizar suas obras sem dispor de um mínimo distanciamento histórico, recorre para isso a uma justificação precisa: o dever acadêmico de problematizar também a produção contemporânea, para além dos nomes já consagrados pelas gerações passadas, de modo a registrar e investigar criticamente o que, no presente, produz-se de relevante.

Para fins de esclarecimento terminológico, cabe esclarecer que aqui serão utilizados, como sinônimos, os adjetivos “fescenino”, “licencioso” e “obsceno” como referência a uma mesma modalidade poética: aquela que, em oposição à poesia

¹ Editado clandestinamente em 1882 e republicado em diversas antologias, inclusive as de Bueno (2004), Chacon (2004) e Correia (2008).

“erótica”, deliberadamente excede os limites do decoro, o que com mais frequência ocorre pelo recurso explícito ao calão e ao tabuismo. Desse modo, caracteriza-se o *corpus* lírico abordado neste ensaio por encerrar, como já o título explicita, elementos da poesia fescenina mobilizados para fins críticos – eventualmente, satíricos –, incidindo sobretudo na política e nos costumes.

Fernando Correia Pina: ao encontro da tradição bocagiana

Nascido em 1954 no concelho de Fronteira, distrito alentejano de Portalegre, Fernando Correia Pina é historiador por formação, sendo autor de diversos trabalhos dedicados à história local. Como poeta, escreveu *A canção do vazio*, poemário de tom marcadamente subjetivista, em que explora temas de forte cunho existencial; foi galardoado em 2001 pela Associação Portuguesa de Escritores (APE) com o Prémio Revelação Poesia, patrocinado pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas². Sua produção erótica e satírica vem sendo, de modo esparso e paulatino, publicada em jornais e revistas, e se encontra provisoriamente reunida no manuscrito inédito *A rata de Érato* (PINA, [200-]³).

A lira de Correia Pina se revela comumente afinada conforme o diapasão bocagiano – o que se percebe não apenas por sua preferência pelo soneto, mas também pelo acervo temático, que frequentemente tangencia o registro cronístico, ocasionalmente visitando alguns dos *topoi* da tradição licenciosa desenvolvidos pelo poeta de Setúbal; por outro lado, é de fato como um Bocage redivivo que ocasionalmente lança seu acerbo olhar sobre o mundo contemporâneo, cedendo espaço tanto a celebridades quanto a anônimas figuras singularizadas por seus versos, protagonistas num espaço outrora ocupado por personagens vazados no molde neoclássico. Igualmente possível é o rastreamento, na obra em tela, de ressonâncias de outro cronista dos hábitos carnavais: Gregório de Mattos – tanto pelo cruento modo como a sexualidade é muitas vezes referida, sem repúdio de elementos escatológicos, quanto pela crítica de costumes nela cultivada, conquanto o vezo moralizante do vate baiano aqui ceda lugar a um discurso que escarnece de tudo e de todos. Não obstante, importa não reduzir a essas (possíveis) filiações os poemas obscenos de Fernando Correia Pina; isso implicaria negligenciar o fato de que, se a tradição francamente lhe serve como um ponto de partida, é esse um poeta que não recua diante do desafio de constituir um temário autônomo.

² Tratando-se de um poeta cujo estro frequentemente se volta contra os costumes e as instituições, pode ser pertinente acrescentar um dado anedótico: segundo o próprio poeta, o referido prêmio jamais lhe foi pago.

³ Foi-nos facultado pelo próprio autor o acesso ao manuscrito, não paginado.

Falar de uma poesia licenciosa cronística implica tratar de um *corpus* literário cujo propósito é provocar a comicidade por meio da descrição de episódios que, se não se adequam aos desejados costumes (e por isso ensejam constrangimento ou, no mínimo, figuram situações inusitadas), por outro lado não resultam explicitamente na denúncia moralizante do desvio. Exemplos disso, na tradição que poderíamos alcunhar bocagiana – noção que faculta o manejo de um *corpus* que não se reduz aos textos mais solidamente atribuídos ao poeta setubalense, mas também os de autoria duvidosa, conquanto indubitavelmente compostos no mesmo ambiente histórico e literário em que viveu Bocage –, são o soneto em que o sujeito poético descreve como masturbou sua amada (e foi por ela masturbado) na presença da mãe da jovem, que ao fim os flagra em pleno êxtase⁴; ou aquele outro em que, acossando na escada sua amada Márcia, à meia noite, tem frustrados os seus planos quando a jovem foge, tendo ouvido o seu pai tossir⁵.

Semelhante enfoque cronístico pode ser encontrado na poesia de Fernando Correia Pina. Consoante o que poderíamos qualificar como estrutura típica de poemas dessa espécie, tratam-se de textos nos quais, embora a ênfase recaia na descrição de episódios caracteristicamente cotidianos, trata o poeta de desequilibrar a hierarquia usual, regida pelo decoro, de modo a trazer para o nível dominante a dimensão sexual que, no dia a dia, a “decência” reduz a um segundo plano; e de conceder-lhe uma função determinante, de modo a inverter a expectativa do leitor. A ordem do sexual se torna, então, o móbil de toda a ação, disso derivando a comicidade da situação referida.

Observe-se como isso ocorre no seguinte poema⁶:

Cada vez que ia ao cinema
um milagre acontecia
à Rosa da Conceição –
mal as luzes se apagavam
um sexto dedo crescia
na concha da sua mão.
Para melhor ver o portento

⁴ Cf. *Poesias eróticas, burlescas, e satíricas*, soneto IV: “Num capote embrulhado, ao pé de Armia...” (BOCAGE, 1854, p.114).

⁵ Cf. *Poesias eróticas, burlescas, e satíricas*, soneto XLVII: “Mas se o pai acordar!...” Márcia dizia... (BOCAGE, 1854, p.157).

⁶ No caso de todos os poemas analisados de Fernando Correia Pina e de J. J. Sobral, devido às dificuldades de acesso aos textos, fez-se a opção por transcrições longas: quando possível, os poemas foram integralmente reproduzidos; em outros casos (quando os poemas, se inteiramente transcritos, ocupariam uma página inteira ou mais), fez-se a transcrição de trechos longos, com as supressões sendo indicadas da maneira usual.

toda ela se dobrava
com um movimento lento
em que ninguém reparava,
até ter o dedo dentro
da boca com que o chupava.
E quanto mais o lambia
mais o dedo latejava
até que a boca se enchia
de um fluido que a sufocava
e a pobre rapariga,
presa de grande aflição,
lá engolia o xarope
para não sujar o chão.
Depois, o dedo minguava
e a Rosa da Conceição
de novo se endireitava,
limpava a boca ao lençinho,
devagarinho arrotava,
olhava para o vizinho
e como quem não entende
o que se tinha passado
dormia até ao *the end*
um soninho descansado. (PINA, [200-]).

Já de início, cabe destacar como, em termos formais, a estrutura discursiva do poema se aproxima da linguagem coloquial: por um lado, sobressai a prosódia favorecida pelo emprego do metro heptassilábico, característico da poesia popular de origem ibérica – como ressalta, entre outros, Spina (2002); por outro lado, o abundante uso de rimas que um preciosista parnasiano não hesitaria em qualificar como pobres, com destaque para aquelas em *-ão* e em *-inho* (cuja “pobreza” se deve justamente à predominante presença de palavras com essas terminações no vocabulário comum). Os recursos mobilizados para a construção do poema deixam, portanto, patente a intenção de aproximar a voz poética da fala cotidiana, forjando uma dicção desafetada.

O efeito de comicidade é provocado já no início do texto – mais precisamente, no sexto verso, por meio da maliciosa referência ao curioso “milagre” que se manifesta quando Rosa da Conceição (cujo nome desempenha um relevante papel

no poema, assunto abordado mais à frente) vai ao cinema; qualquer suposição de inocência facultada pelos versos iniciais não tarda a desfazer-se, quando o poema passa a descrever o modo como ela reage ao (in)esperado acontecimento. De fato, Rosa prontamente se revela uma ativa partícipe do jogo sexual, que conduz até o termo; é constante, no entanto, a falsa ingenuidade, realçada pelas nada convincentes justificativas para o lascivo comportamento – desde a discrição com que se dirige ao misterioso “dedo” e o examina (com os lábios!) até a motivação para que degluta a seminal seiva (“para não sujar o chão”), culminando no espantado olhar que dirige ao conivente vizinho, antes de adormecer.

A inversão, portanto, é dupla: Rosa da Conceição, cujo nome encerra ressonâncias religiosas (remete o prenome à rosa branca, símbolo mariano, aliás ironicamente relacionado à pureza; ao passo que o sobrenome, proveniente do latim *conceptione*, também ironicamente invoca o dogma católico da imaculada concepção), trai o que lhe poderia impor a alcunha ao entregar-se, de modo deliberado e dissimulado – constituindo precisamente essa discrição o alvo da sátira –, aos seus cúpidos impulsos; e o faz no cinema – espaço público onde, contudo, vai para embrenhar-se nas práticas subterrâneas, encontrando quem já a espera e efetivando a reiterada ruptura de um padrão de comportamento “desejável”.

Mais breve, também o poema *As três manas* tangencia o tom cronístico:

Era uma vez três irmãs.
A mais velha chamava-se Fiona,
Cursava Direito e comia na cona.
A do meio, Francisca para os pais
e para os outros Xica,
era professora e comia na crica
e a mais nova,
a mais bela de todas,
tinha barba e bigode, chamavam-lhe Lulu
e passava os dias a levar no cu (PINA, [200-]).

Trata-se de um poema bastante diferente do anterior, tanto no que tange ao fundo – visto que, à diferença daquele, este não encerra a descrição de um episódio particular – quanto no que respeita à forma – uma vez que, desta feita, a composição apresenta uma estrutura polimétrica. Não obstante, também aqui se verifica a quebra de expectativas, algo indispensável para a obtenção do efeito cômico. Se o verso inaugural do poema parece antecipar um texto banal, o que é enfatizado pela construção formulaica que o inicia (“Era uma vez...”), seguindo-se uma descrição

corriqueira (“A mais velha chamava-se Fiona, / Cursava direito”), prontamente se altera o registro descritivo, por intermédio de uma violenta ruptura que inscreve na trama textual o elemento obsceno (“e comia na cona”). O fato de o nome ecoar a parte do corpo envolvida na cópula (Fiona/cona) se repete no que diz respeito às outras irmãs (Xica/crica e Lulu/cu), o que pode evocar a mítica suposição de uma relação entre o nome (ou, no caso, o apelido) e o destino (que, no caso, invariavelmente diz respeito à prática sexual).

Observe-se que a alternância entre o discurso ordinário e o diapasão obsceno se estenderá até o desfecho do poema. O modo como Francisca é introduzida no poema, à maneira de quem apresenta alguém do comum convívio, já de início supõe um chiste (sendo “chica” dicionarizado como um regionalismo do português europeu para “menstruação”⁷); de resto, a subversão é produzida de maneira similar à que ocorrera no caso da primeira irmã, de modo que o leitor já se encontra preparado para uma semelhante ruptura de expectativa (se Fiona “cursava direito / e comia na cona”, Francisca “era professora e comia na crica”). Não obstante, tem o humor seu tempo; assim é que, para melhor provocar a comicidade, a apresentação da terceira irmã é distendida, a fim de ensejar o suspense (“e a mais nova, / a mais bela de todas”), suscitando não obstante uma inversão súbita, que imediatamente contradiz a anunciada beleza (“tinha barba e bigode”) e prepara o arremate (“chamavam-lhe Lulu / e passava os dias a levar no cu”).

Acerca deste desfecho, podem-se tecer algumas observações. Note-se, em primeiro lugar, que o riso aqui é obtido por meio de um estranhamento vinculado ao desvio de ordem sexual, mas de modo não especificado: seria Lulu um homem que se passa por mulher (o que incidiria no escárnio do sodomita, tópico derivado da condenação à homossexualidade no âmbito moral judaico-cristão e presente na poesia portuguesa desde o período trovadoresco⁸), ou uma mulher ridicularizada por apresentar atributos masculinos? Ainda a esse propósito, é relevante notar que, se as outras irmãs têm nomes usuais (Fiona e Francisca, vulgo Xica), a terceira irmã é conhecida apenas pelo apelido (Lulu), o que reitera a sua condição marginalizada (evidentemente, por obra do “entrelugar” sexual que ocupa, o que representa uma ainda maior ofensa aos “bons costumes” do que o comportamento lascivo das mais velhas). Perceba-se, finalmente, que o fato de Lulu “levar no cu” está intrinsecamente relacionado à sua ambiguidade essencial, visto implicar um gesto *contra naturam*, consoante a normatividade sexual cristã.

⁷ Cf. “chica” em *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (2011).

⁸ Vejam-se as cantigas de escárnio e maldizer que condenam os “fodidos” e seus “maridos”, a exemplo da muito conhecida *Eu digo mal, com’ome fodimalho*, de Pero da Ponte (B 1626, V 1160).

Crime contra a natureza, violação da ordem divina, a acusação da prática homossexual passiva tem igualmente o efeito de “rebaixar” o homem à condição feminina – o que, no seio de uma tradição cultural cristã, implica atribuir àquele a passividade e a inferioridade próprias da mulher⁹. Por conseguinte, essa imputação ganha força no âmbito político, quando a figuras de poder masculinas se atribui uma conduta que acaba por relegá-las a um plano subalterno. É precisamente isso o que ocorre nesta *Lição de História*:

Sabias – disse-me ela fazendo-me a punheta –
que muito valentão entala a costeleta
e que entre os nossos reis, valorosos guerreiros,
muitos houve que foram famosos paneiros
que entre duras batalhas e esforçados trabalhos
recheavam o cu com túrgidos caralhos.
Sabias, por acaso, que o primeiro Pedro, o Cru,
mais que a foder gozou indo levar no cu?
E que o primeiro Afonso que à mãe não perdoava
se deixava montar por Fernão Peres de Trava?
E quantos, ah! ó quantos grandes deste país
fizeram do cu vaso para meter a raiz?
Cuidado! – gritei eu afagando-lhe o lombo –
faz isso com mais calma que os colhões não são bombo.
Desculpa – disse-me ela. – Depois continuou
revelando-me a rir que o seu próprio avô
que morrera com fama de grande putanheiro
passara toda a vida a levar no traseiro.
E a Igreja? – gritou – Do padre ao cardeal
toda ela se entregou à banana fatal
e a esse mesmo fruto que faz de um cu vulcão
se entrega toda a cáfila que governa a nação:
ministros, secretários e directores-gerais,
todos abrigam pixas nos albergues anais...
E safou-se Salazar de ser também rabicho
porque nesse momento gritei e vim-me em esguicho. (PINA, [200-]).

⁹ Se a mulher ocupava uma posição inferior perante o homem no mundo antigo, essa situação permaneceu com o advento do cristianismo, que associará à mulher a culpa original, à carne (em oposição ao espírito masculino), etc. Cf. Mara (2002, p.969).

Construído em versos dodecassílabos, com rimas emparelhadas, já de início o poema estabelece (conquanto algo implicitamente) uma antítese entre o sujeito poético – que, ao receber o favor sexual pela(s) mão(s) feminina(s), tem reforçada a sua masculinidade – e aqueles reis e “valerosos guerreiros” que, a despeito da posição que ocupavam, própria ao exercício da virilidade, “foram famosos paneiros”, dedicando-se portanto à vida dupla que lhes permitia, no intervalo entre as “duras batalhas” e os “esforçados trabalhos”, receber os “túrgidos caralhos”. Se a imputação, a princípio, incide sobre os soberanos de outrora – de modo a desqualificar a legendária sanha de Pedro I e a ridicularizar a natureza da aliança entre Afonso I e o nobre galego Fernão Peres de Trava –, é logo generalizada, dando azo à sátira anticlerical (*topos* de larga produtividade, visto encerrar, junto à acusação do desvio sexual, a de hipocrisia), e estendida até a contemporaneidade: “paneiros” como os antigos reis são os “ministros, secretários e directores-gerais” que governam o Portugal de hoje; se Salazar escapou à acusação, isso se deve apenas à súbita interrupção da voz poética, cujo silêncio é imposto pelo êxtase erótico. Cabe ressaltar, não obstante, que esse silêncio é tão ou mais acusatório que as denúncias explícitas, uma vez que é provocado precisamente pelo ímpeto que constitui uma veemente afirmação de masculinidade: quem aqui goza, afinal, é o homem servido pela mulher, que o entretém zombando da ausência de virilidade alheia (e, portanto, enfatizando a superioridade do sujeito poético em comparação com os “efeminados”). Por conseguinte, se antes a desqualificação se dava através da denúncia verbal, nesse derradeiro momento se efetiva pela demonstração física de masculinidade, que torna dispensáveis quaisquer palavras.

Encerremos esta breve leitura de aspectos da obra de Fernando Correia Pina evocando o soneto *O estudante*, instigante exemplo de atualização crítica. O texto dialoga com o notório poema em que Gregório de Matos “Descreve a vida escolástica”; no entanto, se o vate barroco aludira à afetação, à vagabundagem e à promiscuidade do típico estudante do seu tempo – aquele “mancebo sem dinheiro, bom barrete” de “cabelo penteado, bom topete”, que ocupava o tempo ora com a “putinha aldeã achada em feira”, ora com o “soneto infame” e a “sátira elegante”, o que lhe permitia concluir: “Pouco estudo, isto é ser estudante” –, Correia Pina atualiza o tema abordando as dificuldades de um recém-formado nos tempos contemporâneos:

Anda um gajo vinte anos
a moer dinheiro aos pais,
tece sonhos, traça planos,
consome a vista em fatais

e insípidas leituras
para saber um pouco mais
que as demais criaturas
e entre suspiros e ais

chega aos exames finais
faz a licenciatura.
Doutor, procura trabalho

põe quanto aprendeu a nu
e então, ou vai para o caralho
ou mete o canudo no cu. (PINA, [200-]).

O soneto, composto por versos heptassílabos e com arranjo rímico visivelmente heterodoxo (ABAB/CBCB/BCD/EDE), é fundamentalmente construído sobre a ausência de sentido prático da formação acadêmica, o que guarda relação com o pouco valor conferido à educação na contemporaneidade. Ainda que reconheça, como fizera o Boca de Brasa, a parcela da vida estudantil dedicada a alimentar a vaidade (pois não deixa o jovem de dispende o tempo em “insípidas leituras” que para nada servem, além de fomentar a ilusão de superioridade), Correia Pina desloca a ênfase para o resultado do processo – ou seja: o ócio a que se vê condenado aquele que, uma vez doutor e diplomado, não encontra meios de exercer a profissão; por conseguinte, ao fim nada lhe resta fazer, senão ir “para o caralho” ou meter “o canudo no cu”. O vocabulário sexual aqui não está, evidentemente, relacionado ao ato carnal em si; trata-se meramente do uso de um calão, cuja finalidade é suscitar o riso por intermédio do recurso ao tabuísmo. Reforça-se, desse modo, o contraste entre a elevada formação do “gajo” e o seu vil destino.

Pode-se, enfim, (provisoriamente) concluir que a poesia satírico-fescenina de Fernando Correia Pina constitui uma atualização de diversos *topoi* da tradição licenciosa bocagiana – vínculo esse reforçado por determinadas opções métricas e formais, conquanto seja necessário enfatizar que, por vezes, estende-se a um temário que a antecede, remontando até as raízes da poética obscena peninsular. Importa, ainda, reiterar que essa consciência histórica em nenhum momento implica o anacronismo; demonstram-no mais claramente os dois últimos textos analisados, nos quais assoma um conjunto de referências coevas inscritas na trama poética – do que resulta um olhar escarninho que esmiúça os costumes contemporâneos.

J. J. Sobral: a celebração da carne

Nascido em 1964, em Santarém, e residindo em Setúbal desde criança, o escritor e artista plástico António Galrinho assina seus textos licenciosos sob o pseudônimo J. J. Sobral; é esse o nome que figura em seu primeiro poemário, *Erótica pornográfica* (SOBRAL, 2007), de que constam os poemas fesceninos analisados neste ensaio. Em 2010, seu romance *O homem que fazia círculos* recebeu a menção honrosa (2.º lugar) no prestigiado Prémio Literário Miguel Torga, instituído pela Câmara Municipal de Coimbra.

Curioso livro em que tudo – não apenas os poemas, mas também o texto da quarta capa, as dedicatórias, a *Advertência*, a *Introdução* e a *Apresentação* – é apresentado em versos, mais precisamente em quadras compostas por heptassílabos em rimas (com poucas exceções) alternadas, *Erótica pornográfica* constitui a obra de um poeta cuja fatura apresenta um forte sabor popular, em que escasseiam pedantismos e exhibições de erudição. No que tange à forma e à visão de mundo, a escrita de Sobral apresenta traços que possibilitam considerá-lo um herdeiro de João de Deus: como este, aquele é cultor de uma poesia que prima pelo despojamento, que se alimenta essencialmente das circunstâncias concretas; também sobressai, na dicção do poeta coevo, um voltar-se para o mundo impregnado de uma atitude empática, devido a que mesmo a sátira ridicularizante (de rara ocorrência) é, em larga medida, destituída de seu potencial agressivo. Podem ser, ainda, aventados parentescos com outros dois poetas, sobretudo por aspectos estilísticos – mormente no que tange à dicção despojada e ao hábil manejo dos versos de arte menor: de um lado, com o notório setubalense António Maria Eusébio, “O Calafate”; de outro, com o poeta popular algarvio António Aleixo.

O pendor descritivista de J. J. Sobral pode ser percebido já na organização de *Erótica pornográfica*: compõe-se o livro de seções que detalhadamente se debruçam sobre os elementos constituintes da cópula, desde sua estrutura (“Anatomia da foda”) aos seus atores (“Diferentes fodilhões”), desde suas modalidades (“Várias habilidades”) aos seus aspectos sensuais (“Sentidos e sensações”); uma *Ode à foda* – de que posteriormente nos ocuparemos – serve de remate ao volume. Para além dos traços de estilo mencionados, a já referida estruturação tetrástica, com o emprego exclusivo de redondilhos maiores, expõe a intenção estética de conservar ao longo de toda a obra uma constância formal que nivela o tratamento da vária matéria, evidenciando ademais o uso da linguagem literária como um instrumento esgrimido pelo estro com o rigor exigido.

Notável síntese dos expedientes formais e estilísticos mobilizados por Sobral, bem como de sua mundivisão, é *O caralho* (SOBRAL, 2007, p.43-48); poema que,

concentrando-se na descrição do órgão sexual – como fizera Bocage¹⁰ –, desenvolve-o contudo com singular riqueza, como pode demonstrar uma sucinta leitura. Já as primeiras estrofes evidenciam a disposição para o aproveitamento e a elaboração do vocabulário popular:

Gaita, picha, piça, piço
Moca, cacete, mangalho
Também se chama toutiço
Ao tão famoso caralho

Verga, pau, ferro ou porra
Muitos nomes ele tem
Espirra golfadas de esporra
Quando com tesão se vem

Banana ou alho-porro
Pepino ou malagueta
Cenoura ou nabo roxo
Que se mete em toda a greta

É chouriço, é salsicha
Dos de carne, pois então!
Porque espirra e salpica
Também será salpicão

Broca, barrote ou marreta
Bacamarte ou canhão
Buraco onde ele se meta
Fica em brasa com a explosão
Falo também há quem diga

Mas que nome tão marado!
É expressão que mal lhe fica
Por foder sempre calado
[...].

(SOBRAL, 2007, p. 43-48).

¹⁰ Cf. o notório soneto XIII das *Poesias eróticas, burlescas, e satíricas*: “É pau, e rei dos paus, não marmeleiro [...]” (BOCAGE, 1854, p.123).

Por seu tom descritivo, o poema de Sobral se distancia do encômio falocêntrico: ao longo de toda a composição, predomina o registro que semelha o mero relato, arrolando ademais uma vasta sinonímia, eivada de regionalismos – empreendimento que, levado à exaustão, tem justamente o efeito de dimensionar a larga porção do imaginário popular que privilegia a sexualidade. O agrupamento dos vocábulos a partir do campo semântico concorre, por outro lado, para uma tentativa de sistematização dos nomes; cabe, entretanto, perceber que subjaz a isso não qualquer tipo de ordenação consoante a racionalidade científica, mas a construção do efeito cômico: assim se justificam as blagues que encerram a enumeração de termos “culinários” – se é ‘chouriço’ ou ‘salsicha’ é chamado o pênis, que seja também ‘salpicão’, já que “espirra e salpica” – ou bélicos – não se relacionam os apelidos ‘bacamarte’ ou ‘canhão’ ao fato de o membro viril “explodir” e “abrasar” os buracos em que é introduzido? Na última quadra transcrita, pode-se ressaltar o mais suave humor construído a partir do jogo trocadilhesco – como chamar ‘falo’ ao que sói “foder sempre calado”? –, uma constante em *Erótica pornográfica* que pode ser relacionada ao diálogo com a cultura popular.

É relevante observar que o tom popularesco propositalmente cultivado por J. J. Sobral não implica uma postura demagógica, do que resultaria uma aderência imediata às crenças e aos valores consagrados pelo senso comum. De fato, trata-se de uma produção literária que rechaça o mero espelhamento dos costumes, na medida em que, se por um lado se dedica ao seu registro, por outro lado abre espaço para instâncias dialógicas que possibilitam a emergência de uma atitude crítica, aliás atenta aos contemporâneos apelos em prol da diversidade. É o que se observa, por exemplo, em poemas como *O paneleiro* e *A fufa*, que tematizam práticas sexuais qualificadas como desviantes pela moral conservadora. Se o primeiro dos referidos poemas (SOBRAL, 2007, p.97-100), a princípio, limita-se a refletir a percepção comum –

Ao cu se chama panela
Objecto de cozinheiro
Homem com chouriço nela
É chamado paneleiro
[...]

Rabo, bichona e bicha
Tem nomes bem variados
Larilas gostam de picha
E de serem enrabados
[...].

—, há que contrastar com esse registro as estâncias que, em meados do poema, modulam o discurso, favorecendo um distanciamento crítico; disso resultam a relativização da moral sancionada pela tradição e uma consequente atitude pluralista, ainda que não (por inconsistente com a proposta estética em tela) uma inflexão intelectualizante no discurso poético:

[...]
Há sempre uns que acham bem
E outros que acham mal
Homem gostar doutro homem
Pode ser coisa banal

Homem gostar de outro homem
Não se deve censurar
Quando um e outro se comem
Levem lá onde levar

Quem estas coisas condena
Até se pode ofender
Quem tem a mente serena
Usa o cu como entender
[...].
(SOBRAL, 2007, p.97-100).

Similarmente, ao tematizar as relações lésbicas em *A fufa* (SOBRAL, 2007, p.101-103), o poeta inicialmente assume uma atitude afeita ao senso comum, consoante a qual haveria uma limitação intrínseca ao intercurso entre mulheres: a ausência do pênis. Derivada da relação de dependência culturalmente estabelecida entre o prazer sexual e a presença do falo, é essa a percepção predominante nas estâncias que iniciam o poema:

Mulher com outra mulher
As duas na brincadeira
Outro nome pode ter
Mais antigo, fressureira

Duas mulheres a foder
Parece coisa incompleta
[...].

Não obstante, também aqui se verifica uma posterior relativização dos padrões ordinários: pode-se observar, no discurso poético, uma progressiva desconstrução daquela concepção conservadora, com o decorrente reconhecimento do papel desempenhado na dinâmica sexual por outros órgãos e partes do corpo – a língua, os seios, a boca, os dedos, o clitóris –, bem como da dimensão psicológica que a ele subjaz. Esse deslocamento é o que conduz à percepção, explicitada nas estâncias que encerram o poema, de que o pênis não apenas pode ser substituído como é, afinal, plenamente prescindível; e de que aquilo que ordinariamente é concebido como uma limitação (ou seja: a ausência do falo) pode, com efeito, tornar-se uma vantagem, justamente por ensejar novas possibilidades de realização sexual:

[...]

Tem grande parte mental

Essa coisa de foder

Mesmo não havendo pau

Conseguem forte prazer

Com picha artificial

Ou sem qualquer objecto

Podem sentir prazer tal

Que saltam até o tecto

Muitas outras fantasias

Podem as fufas fazer

Sem barreiras nem manias

Para sentir forte prazer

[...]

O limite é ilusão

Pois havendo habilidade

Fazem da limitação

Um prazer ilimitado

(SOBRAL, 2007, p.101-103).

Encerra-se *Erótica pornográfica* com a mencionada *Ode à foda* (SOBRAL, 2007, p.209-216) poética síntese das propostas formais e temáticas do livro: trata-se, essencialmente, de uma celebração da cópula que, para além de quaisquer (explícitas) problematizações mais densas, visa não mais que (re)afirmar o lugar central ocupado pela sexualidade na existência humana. É revelante ressaltar, contudo, que a ausência

de questionamentos patentes oculta uma pertinente reflexão de ordem moral, velada pela dicção (falsamente) ingênua: a veemente defesa de uma ordem moral estabelecida pela natureza e fundamentada na realização sexual – em que se pode entrever, a propósito, um resgate de elementos do *ethos* libertino:

Vivam aqueles que fodem
Com alegria e prazer
Viva o caralho do homem
Viva a cona da mulher

Sempre existiu o foder
É coisa bastante antiga
Que se faz pelo prazer
Ou para encher a barriga

Foda não é coisa obscena
Com foda se gera vida
Seja com picha pequena
Ou com ela bem comprida.

[...]

Uns fodem mais por prazer
Outros por amor, paixão
Há quem foda por traição
Ou apenas por foder
[...].

Num sinuoso (e astucioso) movimento argumentativo, a voz poética ora reclama a libertação da sexualidade em nome da perpetuação da vida – o que, de modo claramente dissimulado, aproxima-a do discurso conservador –, ora festeja a cópula a partir de uma perspectiva puramente hedonista; não obstante, evocar essas duas concepções cumpre o propósito de demonstrar o vasto espaço que o sexo ocupa na cultura e na experiência humana. Se o sexo possibilita a vida (porque a gera), não é a vida possível sem o sexo (porque nesse reside o gozo que determina o bem viver). Entretanto, é o princípio de prazer que, ao fim, reina soberano: prova-o a variedade que a experiência sexual assume no âmbito cultural, fartamente demonstrada – e minuciosamente descrita – ao longo das dezenas de poemas que constituem *Erótica pornográfica*. “A foda muito varia / Havendo habilidade”, afirma a *Ode à foda*, que reclama a tolerância – em nome do prazer – ao mesmo tempo em que prolonga a

sinuosa argumentação – que, aos olhos reacionários, decerto encerra (e não sem motivo) uma aviltante sugestão de cinismo:

[...]
Seja homem com mulher
Seja entre eles e elas
A foda deverá ser
Feita com apalpadelas

Broche, minete, apalpões
Dentadas e lambidelas
Mãos, nálgas, mamas, colhões
Língua no cu deles e delas
[...]

Sem foda a vida cessava
Coisa que dá que pensar
Deve ser valorizada
Há que a foda respeitar

Muita vida no planeta
Foi com a foda gerada
A foda não é abjeta
Não deve ser condenada

Se não houvesse tesão
Se um dia a foda acabasse
De que valeria então
Que a Terra ainda girasse?
[...]

(SOBRAL, 2007, p.209-216).

Da crítica escrita fescenina

Importa concluir este breve ensaio enfatizando um aspecto das obras poéticas de Fernando Correia Pina e de J. J. Sobral que, embora fundamental, pode, à primeira vista – sobretudo para os que permanecem fiéis à percepção de que na poesia

fescenina, reputada um gênero menor e dispensável, tudo se resume à superfície –, passar despercebida: as implicações críticas que derivam de suas composições. Trata-se de uma dimensão do texto que, muitas vezes, jaz velada nas entrelinhas; cabe perceber, por meio das alusões e deslocamentos de sentido – ou por intermédio das referências ridicularizantes, inevitavelmente relacionadas a um rebaixamento de ordem moral –, em que medida a desqualificação redunde na denúncia, ou em que sentido a inversão implica um desvelamento.

No caso de Fernando Correia Pina, a crítica política se manifesta abertamente em diversos poemas – entre os quais os comentados *Lição de História* e *O estudante*: obras em que a voz poética, vibrando conforme o diapasão do escárnio, incide diretamente sobre as condições históricas, manejando *topoi* consagrados pela tradição, empregados em favor da denúncia. Outros poemas, aqui não analisados em detalhe, tematizam questões não menos relevantes: é o caso, por exemplo, do soneto *Fado da Serafina*, que encerra o lamento de uma prostituta “envelhecida, triste e sífilítica” admoestada por sua própria cona (“puta por puta, antes fora política, / pega por pega, mil vezes deputada”); poema em que a prostituta, concebida como símbolo da mulher aviltada e decadente – tópico rastreável até a Antiguidade, perpetuado pela moral cristã –, é igualada em sua condição imoral, venal e promíscua à mulher que se dedica à política. Segue-se a conclusão: se puta e deputada inevitavelmente serão corrompidas, antes a carreira que à vaidade impõe menos riscos; e que, apesar de tudo, mais prestígio granjeia perante a sociedade.

Bastante diversa é a atitude de J. J. Sobral, autor de uma obra em que o olhar crítico, matizado pela empatia que permeia sua escrita, filia-se a um mais amplo sentimento humanitário; verifica-se, desse modo, uma tendência à substituição da sátira que incide sobre a particularidade por uma criticidade de cariz totalizante, cujo objeto acaba por ser a condição humana como um todo. Já se o pôde perceber, neste ensaio, pela postura tolerante defendida em poemas como *O paneleiro* e *A fufá*; não obstante, de modo a provocar um contraste com a acerba crítica de Correia Pina – que, como anteriormente demonstrado, vincula-se ao resgate de um *topos* tradicional, procedimento característico de sua poética –, pode-se evocar aqui o poema de *Erótica pornográfica* em que versa o poeta sobre as prostitutas. *A puta*, inscrito na seção sobre “Diferentes fodilhões” (SOBRAL, 2007, p.107-110), é um poema no qual o despojamento mais semelha sobriedade, no qual se converte o solerte riso num patético sorriso. Se “Putas pobres fazem a vida / Entre lixo e podridão / Chegando a ser agredida / Pelo bruto, refilão”, enquanto a “Putas ricas, finas, chiques / Trabalham em meio dourado”, fato é que pouco difere o destino da mulher que segue essa trilha: “Seja pobre ou seja rica / A sua vida é foder / Leva no cu e na crica / Mesmo sem sentir prazer”. Verifica-se, portanto, uma tentativa de avançar para além dos mecanismos

de exclusão, de que resulta a denúncia do próprio processo de marginalização que originou o *topos* tradicionalmente perpetuado.

Nada mais equivocado, enfim, que desqualificar como inócuos exercícios de rebeldia as produções fesceninas de Fernando Correia Pina e de J. J. Sobral: são esses poetas que, relacionando-se dialogicamente com diferentes tendências da tradição licenciosa, não deixam de contemplar os aspectos políticos nelas presentes – e de, nessa medida, projetar sobre a sociedade um olhar crítico, reavivando uma vertente poética que, subrepticamente, prolongou-se ao longo da história da poesia portuguesa.

SAMYN, H. M. Critical fesceninne writings: some new (obscene) portuguese poetry. **Revista de Letras**, São Paulo, v.51, n.1, p.23-42, jan./jun. 2011.

- **ABSTRACT:** *This article focuses on the poetry composed by Fernando Correia Pina and J. J. Sobral/Antônio Galrinho, two contemporary portuguese poets whose writings, contradicting the conservative assumption that considers licentious poetry a minor genre, present formal and aesthetical qualities and offer a critical approach to cultural values, thus constituting a valuable object of analysis.*
- **KEYWORDS:** *Portuguese poetry. Licentious poetry. Eroticism.*

Referências

BOCAGE, M. M. B. du. **Poesias, eroticas, burlescas, e satyricas**. [Bruxelas]: [s.n.], 1854.

BUENO, A. **Antologia pornográfica**: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CHACON, G. **Dois séculos de sacanagem**: poesia erótica satírica portuguesa. São Paulo: Flâmula, 2004.

CORREIA, N. **Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica**. Lisboa: Antígona/ Frenesi, 2008.

DICIONÁRIO Priberam da língua portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt>>. Acesso em: 12 jun. 2011.

MARA, M. G. Mulher. In: DI BERARDINO, A. (Org.). **Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs**. Petrópolis: Vozes, 2002. p.969.

PINA, F. C. **A rata de Érato**. [S. l.: s.n., 200-]. Manuscrito inédito.

SOBRAL, J. J. **Erótica pornográfica**. Setúbal: Erospoética, 2007.

SPINA, S. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ateliê, 2002.